

## VİZYON



## AHLAT AĞACI

# İNSAN ZAYIFLIĞINA PORNOGRAFIK BİR BAKIŞ

MEHMED ALİ ÇALIŞKAN - MERVE CEMRE GÜLER

*AHLAT AĞACI*, CEYLAN'IN BİÇİMSEL  
KAYGILARDAN UZAKLAŞTIĞI YENİ BİR  
DÖNEMİN HABERCİSİ OLABİLİR.

Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi *Ahlal Ağacı*, tartışmaya mahal bırakmayacak ustalıkta bir sanat eseri. Uzun süresine rağmen sürükleyiciliğiyle izleyiciyi hikâyenin içinde tutmayı başaran film, doktora tezlerine konu olabilecek derinlikte bir felsefi anlatıyı sinemanın seyirlik özelliğinden taviz vermeden beyazperdeye taşımayı başarıyor. Filmin her bir karesi, bizi insanlık hallerini anlamaya bir adım daha yaklaştırıyor.

### Azalan Estetik Kaygı

Öncelikle, her ne kadar bunu mekânsal gerçekçilik vurgusunu güçlendirme çabası olarak yorumlamak mümkünse de, Nuri Bilge Ceylan'ın biçimsel estetik unsurlara önceki eserlerine göre daha az önem verdiği bir film yaptığını söylemeliyiz. Yönetmenin

o bildik fotoğrafçı estetiğine sadece başrol oyuncusu, tarlada karşılaştığı kız ve onlara tüm ihtişamıyla eşlik eden rüzgârın yer aldığı sahnede rastlıyoruz. Bunun dışında tüm planlar, kır sahnelerine rağmen, taşranın bunaltıcı renklerine teslim oluyor. Ancak bu durum belki de Ceylan'ın biçimsel kaygılardan uzaklaştığı yeni bir dönemin habercisi olarak okunabilir. Bahsettiğimiz estetiği umursama hali diyaloglara da aksediyor, yönetmen kimi zaman doğal diyalogların içine yaşamın olağan akışında duyamayacağımız kitabi cümleler yerleştirerek dikkatli seyirciyi şaşırtıyor. Yine de bunu teknik bir yetersizlik olarak değerlendirmek doğru olmaz. Yönetmenin diyaloglarda -tıpkı görsellikte olduğu gibi- estetiğe eskisine nazaran daha az önem verdiği, dolayısıyla filmi diyalogların biç-





minden ziyade işlevi üzerine kurmak istediği sonucuna varmak mümkün.

### Baba-Oğul-Kutsal Ruh

Filmin ana teması bir baba-oğul hikâyesi üzerine kurulmuş gibi duruyor. Yerli sinemamızda sıkça işlenen bir konu bu. Türk sinema seyircisi baba-oğul çatışmasına her zaman ilgi duyar, zira Türk kültüründe erkeklerin ergenlik çatışmalarının en güçlü dinamiği ödipal komplekstir. Ceylan'ın filmlerindeyse baba-oğul teması yok denecek kadar azdı. Bu filmde baba-oğul meselesine girmesi onu standart temalara yaklaşıyor gibi gösterse de aslında yönetmen klasik güçlü ve baskın baba karakteri yerine kurguladığı zayıf, belirsiz, kırılğan, ayrık, garip, tutunamayan ama tutkulu baba ile ana çizgiden ayrılıyor. Filmin

ismi de buradan geliyor. Baba ve oğulun taşrada/kırsalda kendi hayatlarına yabancılaşıp bir kenarda kendi ıssızlıklarını kendi biçimsizlikleriyle yaşamasını temsil eden **ahlat ağacı**, baba-oğul çatışmasının kutsal ruhu gibi bu ikiliye sirayet ediyor. Ceylan baba-oğul temasını üçüncü bir ruhla, yani **ahlat ağacıyla** zenginleştirirken aralarındaki çatışmadan ziyade paylaştıkları ortak ıssızlığa, hem topluma hem birbirlerine karşı geçişsizlik durumuna vurgu yapıyor.

### Taşra-Kırsal Arka Plan

Filmde anlatılan hikâye Çanakkale'nin ilçesi Çan ve ona bağlı bir köyde geçiyor. Okulunu bitirip evine dönen genç öğretmen adayı Sinan, yazdığı kitabı bastırmak istiyor. Kumarla hayatı ve itibarı dağılmış bir baba-

**TASRA, SUNDUĞU SEVİMSİZ AMA BASİT TİPLEMELERLE İNSAN İLİŞKİLERİNİ ZENGİN VE OKUNABİLİR KILIYOR.**



## VİZYON



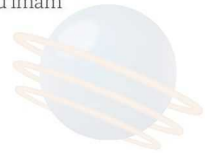
**YÖNETMEN FİLMİ  
DİYALOGLARIN  
BİÇİMİNDEN ZİYADE  
İŞLEVİ ÜZERİNE  
KURMAK İSTİYOR.**

sı ve dolayısıyla ekonomik sıkıntılar içinde hayatta kalmaya çalışan bir ailesi var. Arka planda ise taşra ve kırsal hayatı izlemekteyiz. Bu vesileyle Ceylan, girift bağlarla birbirine bağlanmış taşra insanları arasındaki yakınlığı kullanarak diyalogları zenginleştiriyor. Birbirinden bağımsız meseleleri ele alan ayrı sahnelerle ana karakteri çevreleyen dünyayı inşa ederken bir yandan da taşranın insan ilişkilerindeki rahatlığından istifade ediyor, karakterini tüm ıssızlığına rağmen istediği kadar insanla muhatap kılabiliyor. Hem ana karakterin, kitabını bastırabilmek için temasa geçtiği siyasetçi, iş adamı ve edebiyatçıyla kurduğu diyaloglar hem de yaşamın gündelik akışı içinde imamlar ve yerel halkla karakter arasında geçen konuşmalar bir tür taşra anlatısı içeriyor. Her bir diyalog öncelikle kendi meselesini ortaya koymayı hedeflese de arka planda kırsalın ve taşranın insan ruhuna attığı çentikleri gösteriyor. Örneğin belediye başkanı ile Sinan arasındaki diyalog-

da siyasetin doğası üzerine incelikli ipuçları bulabildiğimiz gibi taşrada siyaset yapmanın ayrıcalıklı bir incelemeyi hak ettiğini de fark ediyoruz. Yine Sinan'ın kitabına destek olması için görüştüğü bir taş ocağı sahibiyile aralarında geçen konuşmada iş dünyasının kirli paçalarını görmekle kalmıyor, ticari yaşam-kalımını toplumun değerler sistemiyle entegre eden taşralı iş adamı mikrotipi üzerinden ülkedeki iş hayatı ve siyaset arasındaki yozlaşmış kapitalist ilişkiyi de okuyabiliyoruz. Taşra, sunduğu sevimsiz ama basit tiplerle aracılığıyla insan ilişkilerini hem zengin hem de okunabilir kılması hasebiyle Türk sinemasındaki arka plan işlevini uzun süre devam ettireceğe benziyor.

**İki İmam Bir Agnostik**

İmamların dinle ilgili meseleleri tartıştığı sahneler filmin en ilginç bölümlerinden. Bu sahnede ana karaktere iki güçlü oyuncu imam





rollerinde eşlik etmekte. Ceylan din meselesine *Kış Uykusu*'nda (2014) sınırlı bir çerçevede girmiş; Türkiye'deki seküler aydın tipinin din meselesine "yüce dinimiz" klişesine yaslanan yaklaşımını ustalıkla ele alırken temennacı bir taşra imamıyla da bir dindar prototipi çizmeye çalışmıştı. *Ahlat Ağacı*'ndaysa Ceylan'ın artık daha fırtınalı sulara yelken açtığını, din meselesini daha esaslı bir bağlamda ele almaktan çekinmediğini görüyoruz.

Öyle ki, dindarlar arasındaki "klasik din yorumu - yenilikçi yorum" tartışmaları iki imamın şahsında sürerken konuya dışarıdan dahil olan agnostik sorgulamalar, iki farklı din yorumunun hem birbirine karşı hem de agnostik sorgulamaya karşı geliştirdiği çepçevrelerin sınırlarını gözleme şansı sunuyor. Bu diyalektik üçgenin filmin en zekice icadı olduğunu teslim etmemiz gerek. Eğer sinema tarihinde başka bir örneği yoksa, Ceylan'ın sadece bu fikri bile onun bir deha olduğunu



iddia etmek için yeterli. Sıradan izleyiciye oldukça uzun gelen bu sahnedeki üçlü diyalog (trialogue) entelektüel izleyiciye doyurucu bir zihinsel şölen hediye ediyor. Sufi bir imamla görece daha dünyevi (dolayısıyla katı fıkıh ve akait kaidelerini daha fazla önemseyen) bir imamın kişiliklerine bağlanan diyalogun merkezine son dönemlerde İslam dininin sol veya radikal yorumunda öne çıkan Ebu Zer figürü yerleştirilmiş. Dolayısıyla güçlü ve muktedirden yana bir din yerine mülkiyetsiz, sosyalist bir din arayışıyla ilgili tartışmalardan Gazali ve İbn Rüşd'e kadar uzanan o kadim meseleler güncel bir diyaloga yedirilmiş. Fakat bu diyaloga iki yerden sık sık salvolar geliyor: ilki, diyalogun üçüncü kişisi Sinan karakterinin agnostik ve politik soruların, ikincisiyse bir motosikletin diyaloga mızrak gibi giren dünyeviliği. İkinci imamın motosikletini ödünç verirken takındığı cömert tavır ile motosikletine verdiği aşırı kıymet arasındaki çelişki, ödünç vermenin onda

**AHLAT AĞACI, BABA VE OĞULUN KENDİ ISSİZLİKLERİNİ KENDİ BİÇİMSİZLİKLERİYLE YAŞAMASINI TEMSİL EDİYOR.**



## VİZYON



**CEYLAN'IN İNSANLARI SEVMİYEN TUTUMUNU, İNSANLARIN ZAYIFLIĞINI GÖSTERİRKEN ONURUNU HİÇE SAYMASINDA GÖRÜYORUZ.**

yarattığı gizli rahatsızlığı açığa vuran usta işi cümleler ve diyalogu yaran motosiklet sesiyle din meselesine kendini zorunlu olarak dayatan dünyeviliği vurgulayan Ceylan'ın zekice kurgusu. Belki de filmdeki diyalogların içindeki en felsefi cümle, motosikletin bize dünyayı dayatan ve dikkate almaktan kaçınmayacağımız baskın sesiydi.

Öte yandan, din tartışmasının hem teistler içindeki yorum kavgasında hem de inancın ateist ve agnostiklere karşı savunulmadığı ana çerçevesini çizen bu diyalog, üçlünün birbirlerine yönelik geliştirdikleri soru sorma ve savunma biçimlerinin birbirlerinin yolunu tıkayan, doğurgan olmayan, kaotik ve ifade karmaşası yaratan labirentini de yansıtır. Ceylan esasen ferdi alandan toplumsal bir katmana uzadığında dini tartışmanın nasıl çaresiz ve çözümsüz bir labirent doğurduğunu ve mantıken kimsenin galebe çalamadığı tarihsel bir tragedya yarattığını göstermiş oluyor. Ceylan'ın hem *Kış Uykusu*'nda hem de *Ahlat Ağacı*'nda din meselesine yönelik yaptığı bu açılımla, yönetmenin belki

de din temalı müstakil bir filminin habercisi olabilir. Belki de bu sayede Türk sinemasında din meselesinin kapsamlı bir felsefi sorgulamasına ilk kez Ceylan sayesinde kavuşacağız.

#### **Ve Pornografisi**

**Nuri Bilge Ceylan** insanları sevmiyor olacak ki insan doğasına yönelik pervasızca eleştiri getirebiliyor. Zaten başkarakterleri insanları sevmediğini söylüyor ve bu, Ceylan'ın kendi çelişmesini dürüstçe itiraf etmesi olarak da okunabilir. Filmde edebiyat paneline katılmayıp mektup gönderen taşra yazarına getirilen eleştiriyi, kendisini törenlere aşırı önem vermekle eleştirenlere karşı Ceylan'ın bir savunması olarak görmek mümkün. Yani Ceylan kişisel meselelerine filmlerinde girmekten çekinmiyor gibi. Dolayısıyla, başkarakterin memleketi seven ama insanını sevmeyen yaklaşımını çoğu sol aydının memleket sevdasına eşlik eden memleket insanına karşı sevgisizliğinin bir yansıması olarak da okuyabilir, hatta bunu yalnız ve güzel ülkesi için ödül alıp da ülkesinin insanlarını sevmeyen yönetmenin özel durumuna da indirgeyebiliriz.





Ceylan'ın insanları sevmeyen tutumunu, en çok da insanların zayıflığını gösterirken onurunu hiçe saymasında görebiliyoruz. **Ahlat Ağacı'nın** birkaç sahnesinde bu zayıflık pornografisi zirveye ulaşıyor. Köfte eklemek için oğlundan para isteyen babanın davranışlarındaki onursuzluk, Sinan'ın aile fertlerini cebinden alınan para için suçlarken ortaya çıkan aile kurumuna yönelik ağır eleştiri bunların başında geliyor. Öte yandan, yine kahvehanedeki piyango satıcısının astronomik derecede ufak sayılarla borç hesabı yaptığı yoksulluk tasviri de insanlık onuruna yönelik rencide edici tavrı gösteriyordu. Şu halde, Ceylan'ın pornografiye kaçan bu zayıflık takıntısı eski filmlerindekinden daha büyük ve artık hayatın olağan akışına uymayan kiplerle karşımıza çıkıyor. Ceylan'ın insanlık idealinden ümidini kestiğini haber veren bu durum, onun bu ideali eleştirirken neden acımasız davrandığını ve davranacağını da gösteriyor.

#### **Kuyuda Biten/Başlayan Hayat**

Kuyu metaforu filmin en güzel sahnesiydi şüphesiz. Kör kuyu, babanın su bulup ellerin-

de kalan son varlığı, çorak tarlayı yeşertmeye dair romantik hayalini simgeliyordu. Aylarca uğraşılan kuyu ne kadar derine inilirse inilsin bir türlü suyunu vermiyordu. Zaten baba kuyunun amansızlığına yenik düşmüş ve bu hayalinden çoktan vazgeçmişti. Sinan'ın babasının kuyu takıntısına yönelik eleştirisi, onu babasının hayalinden ayırıştıran bir noktaydı. Nitekim o da tıpkı babası gibi bir **ahlat ağacıydı**, kendi şekilsiz ve ayrışıklığı kitap basma ve yazar olma hayaliyle tebarüz ediyordu. Ancak filmin sonunda kuyuda ölümü anlatan rüya sahnesi ve akabinde Sinan'ın kuyuyu kazmaya devam edişi vasıtasıyla yönetmen, bu taşra hikâyesini olabilecek en güzel yere bağlıyordu. Sinan kendi hayalinden vazgeçmiş, babasının hayaline sahip çıkmıştı. Kuyudaki ölüm, kabuğunu kırıp taşradan gitmek isteyen eski Sinan'ın ölümünü veya taşraya teslim olan yeni Sinan'ın doğumunu, bir yandan biten ve bir yandan da başlayan bir hayatı simgeliyor muhtemelen. Ve bize o amansız taşra trajedisini hatırlatıyor: Taşrada her şey taşraya rücu eder. ■

**İKİ İMAM BİR  
AGNOSTİKTEN  
OLUŞAN DİYALEKTİK  
ÜÇGEN FİLMİN EN  
ZEKİCE İCADI.**

